

PANTALLAS]



Para unha historia  
do cinema  
en lingua galega

## [2] A foresta e as árbores

Margarita Ledo Andión [Coord.]

M<sup>a</sup> Soliña Barreiro González  
Xosé Nogueira  
Enrique Castelló Mayo  
Fernando Redondo Neira

José Luis Castro de Paz  
Antía López Gómez  
Marta Pérez Pereiro  
Iván Villarmeá Álvarez

# Filmar a tribo

## Filmar a tribo, filmar o íntimo no cinema galego contemporáneo

Marta Pérez Pereiro

O retrato da familia, a posta en imaxes do íntimo das relacións e a representación fílmica dos vínculos da tribo, da comunidade, forman parte do relato do cine dende os seus inicios. As relacións entre pais e fillos de Yasijuro Ozu, o Bildungsroman da Nouvelle Vague, o retrato da nai en Tarkovski, a familia de clase obreira de Terence Davies ou as imaxes da intimidade da parella en John Casavettes son exemplos concisos da mostración dos afectos (e desafectos) no cinema, como un tema en primeiro plano, afastado da épica que adoita propoer a gran pantalla. Porén, é dende a década de 1970 cando o relato da tribo, engarzado directamente co relato do eu, cobra un especial protagonismo. A representación en imaxes da «outredade» e de grupos minoritarios froito de novas políticas da identidade, así como o agromar de movementos como o feminismo supuxeron a posta en imaxes de espazos e actividades adoito afastados do relato dominante no cinema. O desexo de amosar realidades veladas, agachadas tralas portas do fogar, e a identificación do persoal —e consecuentemente comunal— como político fai que o cinema comece a reciclar imaxes íntimas, destinadas ao público cativo da familia ou da veciñanza, e a xerar relatos dende o autobiográfico. A experiencia persoal é así o punto de partida para contar historias de colectivos que non fan parte

cun documental feito nun falso estilo directo.<sup>3</sup> Citron entendía as fitas domésticas como unha «ficción necesaria», na medida en que seleccionan dende o inicio unha serie de acontecementos felices e optan por facer un borrado de circunstancias menos benéficas para o núcleo familiar. Ao dicir da autora, «ao presentar a imaxe como un pasado selectivo ideal, as *home movies* anuncian o que está ausente» e son, ao tempo, «actos de autorrevelación, de autoengano e de asunción propia» (1999, p. 19).<sup>4</sup>

A edición destas imaxes por parte de Citron por medio da repetición, do bucle, constitúe unha relectura necesaria desta ficción que veremos tamén nalgúns filmes galegos. A lectura sobre a emigración familiar de *Bs. A.s* (2006) de Alberte Pagán puña os alicerces na primeira década do século para a realización dunha serie de filmes nos que se reflexiona sobre os vínculos persoais. *Bs. As.* narra nas voces da nai do cineasta e da súa curmá residente na capital arxentina a experiencia da súa familia. Ao tempo, o texto presenta as interferencias da vida política do país por medio de imaxes de arquivo da ditadura e das captadas en 1999 polo propio Pagán nas concentracións de piqueteiros. A experiencia da familia do cineasta entrelázase así coa historia política e económica arxentina, propiciando unha relectura en capas do persoal e do colectivo. O filme é, ademais, un relato cheo de ocos, non só os que provocan o paso do tempo e as ausencias, senón os que, de forma manifesta, Pagán vai deixando na historia familiar.

Outro dos filmes que vai iniciar un camiño no traballo con imaxes do pasado é o acontecemento feliz da metraxa encontrada de *Vikíngland* (2011). Neste caso, Xurxo Chirro dálles unha nova vida ás imaxes gravadas por Luis Lomba, *o Haia*, no seu traballo nunha ruta de transbordador entre Dinamarca e Alemaña. A operación de montaxe resignifica uns documentos rodados polo Haia para a súa compañeira e, polo tanto, pensados para un consumo íntimo.

---

3 Falso porque o documental, que mostraba a dúas irmás relatando a relación coa súa nai, se revelaba nos créditos finais do filme como unha peza ficcional improvisada que reconstruíu os procesos propios do cinema directo.

4 [Traducido do inglés]